

Title	現代写真における今日的視覚性の一様相
Author(s)	市川, 靖史
Citation	デザイン理論. 40 P.90-P.91
Issue Date	2001-11-11
Text Version	publisher
URL	http://hdl.handle.net/11094/53197
DOI	
rights	
Note	

Osaka University Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

Osaka University

現代写真における今日的視覚性の一様相

市川靖史／京都工芸繊維大学

本発表ではドイツのデュッセルドルフを拠点に写真実践を行っている2人のアーティスト、トーマス・シュトルートとアンドレアス・グルスキーの作品を通して、時代と共に変化する「見る制度」の今日的な側面を考察することを試みた。2人は共に、ニューヨーク近代美術館所蔵のジャクソン・ポロックの大作、「No.31」を撮影対象とした作品を制作している。この2つの作品はいずれも、展示室の壁に掛かる絵画を正面から捉えた構図であり、また作品の大きさや額装の体裁も似通っている。こうした類似点があると同時に2つの作品には明確な差異も認められる。シュトルートの作品が、ポロックの絵画とその前に立つ美術館の観客を同時に写し込んでいるのに対し、グルスキーの作品には、人影は認められず、絵画とその周囲の壁面、天井と床の一部という要素のみで構成されている。まず、この点において、2つの写真イメージが表象する空間が、異なった前提に基づいていることが確認される。シュトルートの場合、展示壁面／絵画平面の手前に観客が写し込まれていることによって、ニューヨーク近代美術館の展示室という特定の場所の、写真画像による三次元的再現表象であることが確認される。一方、グルスキーの作品の場合、写真イメージのストレートな使用による空間表象であるという性質は保ちつつも、展示壁面／絵画平面とカメラの間に、他のものは何も写り込んでいないので、この画像は平面の複製（複写）、言い換えれば二次元的な再現表象としての性質を強く帯びるようになる。こうした、2作品の比較によって明解になるそれぞれの特徴

は、写真メディアが根本的に備える属性—線遠近法に基づく空間の客観的な記録であると同時に、印画紙上のイメージという、平面としての物質的属性—を前提とした上での、各々の作家の写真に対するスタンスの違いを反映しているのである。そのことは2人の一連の実践をみることで、より明解になる。

シュトルートの作品は主に、いくつかのシリーズとして展開されてきており、本発表で取りあげた作品は「ミュージアム・フォトグラフィ」のシリーズの中の一点である。このシリーズは、世界中の様々な美術館の展示室を撮影の対象としているが、そこでは一貫して、展示品に眼差しを向ける観客の姿が同時に写し出されている。つまり、このシリーズでは、展示の空間と芸術作品の関係のみならず、作品と観客がその都度結び関係が問題にされている。シリーズを通して見るとその関係の現れ方は様々で、ある作品では、人々は目の前の絵画に熱心に見入っているが、別の場所では展示室は観光客の団体に埋めつくされ、繁華街の雑踏のような様相をみせている。このように、シリーズは美術館を訪れる人々の行う様々な「見る行為」の諸相を写し出した類型学として見るができるのだが、それと同時に、シュトルートが採用した撮影法は、よりラディカルな問題をも提起している。それは、シュトルートの作品自体も大きく引き伸ばされ、額装されてギャラリーや美術館に展示されるということである。したがって「ミュージアム・フォトグラフィ」の展示会場を訪れた観客は、写真イメージの中の、作

品と観客の關係に目を向けると同時に、もう一つの關係—写真作品とそれを見ている自分が「いま・ここ」で結んでいる關係—に意識を巡らさざるを得なくなる。さらに、写真の観者が、イメージの中の空間とより積極的な關係を結ぶように、作品の大きさは、それを見る観者の身体スケールを基準にして決められている。つまり、観者の身体スケールと、写真イメージのスケールが違和感無く連続するような大きさとしてそれは制作されている。それにより、観者は自然に写真の中の空間に導かれる。そして、結局のところ、美術館の絵画作品が観者と共に写されていることによって現前するのは、カメラの存在なのである。写真を見る私は撮影時にカメラがセットされたその位置に立って、この展示空間と向き合うことになる。いわば写真術が持つ属性の必然的作用として、観者は写真が表象する空間に取り込まれてしまうのだ。したがって観者が行う、見る行為はカメラの視覚を引き継いだものとなる。ここではそれをシュトルートが撮影に使用する大型カメラの一般的名称である、「ビューカメラ」にしたがって、「view」つまり眺めることと規定することが出来る。

グルスキーの実践は、シュトルートのような明確なシリーズ展開ではなく、撮影の対象も多様な範囲にわたる。しかし、それらを通じて、現代性という共通の要素を認めることができる。高度に自動化された工場、オリンピック会場、金融市場の世界的ネットワークなど、現代社会に特徴的な様相が視覚の対象として明確にあらわれている場にカメラは向けられている。また、グルスキーの実践のこうした指向性は、撮影のモチーフだけでなく、撮影以後の製作過程にも反映されている。それはとりわけ、彼がデジタル処理によるイ

メージの加工を利用しているところに際だって現れている。デジタル処理といっても元の写真画像としての性質を大きく逸脱するような処理を加えるわけではない。グルスキーにおけるデジタル処理の使用は、写真イメージを構成する全ての要素を、特定の現代性を示すような秩序のもとに再構成する目的のために使用される。このようにデジタル処理されることによって、イメージからは、空間の特定の位置から捉えた単眼の視覚という、写真元来の空間的一貫性が消去されることになるのだ。したがって、シュトルートの写真にみられた、カメラが捉えた視覚を後の観者の視覚が引き継ぐという作用は、グルスキーの作品では成立しにくくなる。先に見たように、グルスキーの作品では、印画紙という平面としての現実が際だって現れる。ポロックを題材とした作品で言えば、写真イメージ自体の平面性と、ポロックの絵画や展示壁面の平面性が、空間の表象を通してというよりは、直接無媒介に重なり合っている。したがって観者は、作品に対して、適切な距離感を把握することが出来ないまま、イメージと向き合うことになる。この場合、観者の「見る行為」は、作品平面に対して平行移動しながら視点を動かし、「走査 (scan)」していくことになるだろう。そして、こうした見方は、グルスキーが制作過程に取り入れたデジタル処理のプロセスを反映したのものである。つまりこの作品でグルスキーが問題にしているのは、撮影の対象というよりは、作品を見るときの私たちの振るまいについてであり、デジタル技術が一般化しつつある今日における、視覚性の問題についてなのである。